

---

# Dany Laferrière : chroniqueur « raté »

## La scène d'énonciation dans la chronique journalistique d'écrivain

---

Charline C. Lessard

Université de Sherbrooke

### Résumé

Le présent article se propose d'étudier la chronique d'écrivain à l'aune de la notion de « scène d'énonciation » telle que développée dans les travaux de Dominique Maingueneau. Reprenant certains éléments du réseau métaphorique du *theatrum mundi*, ce concept permet une analyse de la forme de la chronique en évaluant ses différentes composantes, soit la « scène englobante », la « scène générique » et la « scénographie ». Au fil de l'analyse seront mis en relief les éléments qui permettent une compréhension des différents enjeux de formation d'un ethos d'écrivain dans un régime journalistique. Le cas de figure qui sera étudié est celui de l'auteur québécois d'origine haïtienne Dany Laferrière, en prenant pour objet une chronique parue en 2002 dans le quotidien *La Presse*.

**Mots-clés :** Dany Laferrière; chronique; figure de l'écrivain; scène d'énonciation; ethos; médias; journalisme.

## 1. Introduction

La métaphore du *theatrum mundi*, qui décrit « une impression de théâtralité, [et qui] fait penser le monde en termes de théâtre, comme si les hommes étaient acteurs et spectateurs les uns des autres » (Bastien 2009, p. 99), fait partie de ces *topos* aux multiples variations qui structurent et ont structuré l'imaginaire collectif occidental. À une époque où on a tendance à décrire la réalité de l'espace public comme un lieu de « surcommunication » (Kemeid *et al.* 2011, p. 293) et de spectacularisation de soi, c'est dire à quel point cette métaphore théâtrale est féconde et peut décrire l'aspect évolutif et changeant des représentations que l'on se fait du monde social. Lorsque, dans les années 1990, émerge dans les études littéraires et communicationnelles le courant de l'analyse du discours, le recours à une forme de métaphore théâtrale prend place dans le vocabulaire de différents théoriciens, dont Dominique Maingueneau, Jérôme Meizoz et José-Luis Diaz. Cet emploi a pour effet corollaire de mettre en comparaison le travail de l'acteur de théâtre se produisant sur la scène et celui de l'écrivain cherchant à se positionner dans le champ littéraire et à construire une certaine image de soi. Nous nous questionnerons ici sur une de ces actualisations de la métaphore théâtrale, soit la notion de « scène d'énonciation » telle que développée par Maingueneau (2004), et ce, dans l'intention d'étudier la chronique d'écrivain grâce aux outils de réflexion inhérents à cette approche. Si « un texte est en effet la trace d'un discours où la parole est mise en scène » (*Ibid.*, p. 191), la forme de la chronique propose une scénographie particulière de par le médium et le régime de discours qu'elle mobilise. Les

implications théoriques et méthodologiques rattachées à la scène d'énonciation sont nombreuses et devront faire l'objet d'une rétrospective afin de déterminer en quoi la chronique d'écrivain peut être appréhendée grâce à celle-ci. Nous établirons succinctement ce que nous entendons par chronique d'écrivain et soulèverons également quelles problématiques peuvent être envisagées par rapport à cet objet d'études dans un contexte québécois contemporain. Nous utiliserons l'exemple de Dany Laferrière et l'exercice de chroniqueur auquel l'auteur s'est prêté de 2002 à 2008 dans le quotidien *La Presse* afin d'envisager les modalités de construction de soi de cette figure d'auteur en lien avec la notion de scène d'énonciation. L'analyse se précisera autour des trois niveaux de la scène tels que développés par Maingueneau, soit la « scène englobante », la « scène générique » et la « scénographie ».

## 2. Implications théoriques de la scène d'énonciation

D'emblée, il importe de préciser de façon brève ce que Maingueneau désigne par scène d'énonciation afin de pouvoir mobiliser cette notion en lien avec notre objet. Celui-ci précise qu'il ne s'agit pas simplement d'un concept observable dans l'analyse des textes, mais qu'il désigne également une conception particulière du processus de communication en le considérant « de l'intérieur », c'est-à-dire en étudiant « la situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle montre (au sens pragmatique) dans le mouvement même qu'elle déploie. » (*Idem*) Maingueneau propose trois subdivisions de la scène qui constituent le cœur de son approche, soit la « scène englobante », la « scène générique » et la « scénographie » :

La scène englobante correspond au type de discours, elle donne son statut pragmatique au discours : littéraire, religieux, philosophique... La scène générique est celle du contrat attaché à un genre, à une « institution discursive » : l'éditorial, le sermon, le guide touristique, la visite médicale... Quant à la « scénographie », elle n'est pas imposée par le genre, elle est construite par le texte lui-même : un sermon peut être énoncé à travers une scénographie professorale, prophétique, etc. (Maingueneau 1999, p. 82.)

Ce dernier met donc l'accent sur le fait que la scène est avant tout un espace « institué », et bien qu'il ne propose pas de taxinomie ou de délimitation claire entre ces trois niveaux de la scène, il est possible de réfléchir le texte littéraire comme créant son propre dispositif d'énonciation et instaurant un régime de discours qui entretient des relations complexes avec les différents genres littéraires. Ce qu'il nous importera de retenir ici est que la scène fonctionne dans un processus en « boucle » qui fait en sorte que la scénographie est « à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre le discours; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer » (Charaudeau et Maingueneau 2002, p. 517). En d'autres termes, « la scénographie est donc une sorte d'initiative textuelle qui réinterprète les genres discursifs dans un mouvement d'inscription et de promotion réciproque du texte et de la scène énonciative » (Chauvin-Vileno 2002).

Dans la perspective de Maingueneau, le recours à la métaphore théâtrale permet une distanciation avec les deux courants théoriques concurrents de l'analyse du discours. D'une part, la scène se distingue des termes « contexte » et « situation de communication » hérités des théories de l'énonciation :

Il n'y a plus d'une part un texte et, de l'autre, disposé autour de lui, un "contexte". [...] Le contexte n'est pas placé à l'extérieur de l'œuvre, en une série d'enveloppes successives, mais le texte est la gestion même de son contexte. Les œuvres parlent effectivement du monde, mais leur énonciation est partie prenante du monde qu'elles sont censées représenter. (Maingueneau 2004, p. 34-35.)

La scène permet donc de concevoir l'œuvre littéraire dans toutes ses implications, à la fois discursives et sociales, en tant que « dispositif d'énonciation ». Le terme de « dispositif » est donc central dans cette approche qui intègre dans l'analyse « à la fois l'auteur, le public, le support matériel du texte, qui ne considèr[e] pas le genre comme une enveloppe contingente mais comme une partie du message, qui ne sépare pas la vie de l'auteur du statut de l'écrivain, qui ne pense pas la subjectivité créatrice indépendamment de son activité d'écriture » (*Ibid.*, p. 35). D'autre part, la conceptualisation de la scène est une façon de se distancer de la théorie des champs bourdieusienne, et ainsi critiquer l'approche sociologique. Conséquemment, les avantages reliés au fait de recourir à cette théorisation sont de mettre les questions de l'ethos au centre de l'analyse, tout en élargissant l'étude des œuvres « aux espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, gérées, évaluées » (*Idem*). Effectivement, cette conceptualisation implique l'étude des procédés d'énonciation comme fonctionnant de pair avec des éléments externes au texte (tels que le genre, le médium et la réception, etc.), sans pour autant glisser vers « une conception sociologiste de l'énonciation » (Charaudeau et Maingueneau 2002, p. 517) qui diminuerait l'activité créatrice de l'auteur à un reflet du social. La construction d'une figure d'auteur serait en somme le résultat d'un processus relationnel et de stratégies de légitimation, aspect que nous observerons de plus près par le biais de notre analyse de la chronique d'écrivain.

### 3. La chronique d'écrivain

Cette forme de prise de parole éminemment publique qu'est la chronique d'écrivain pose la question des liens entre journalisme et littérature. Loin d'être conçues en vases clos, ces deux sphères sont le lieu de nombreux processus d'échanges et d'interactions : « [t]out au long de son histoire, le journalisme s'est en effet pensé, de façon privilégiée, par la littérature et/ou à travers elle, tout comme, réciproquement, la littérature n'a cessé de se confronter aux écritures de presse, de s'en inspirer ou de s'y mêler » (Boucharenc *et al.* 2011). À ce titre, Marie-Ève Thérénty soulève l'hypothèse que c'est une « profonde circularité entre les formes littéraires et les formes journalistiques » menant à l'observation de « phénomènes constants de contamination » (2007, p. 18-19) qui sont féconds afin d'observer l'évolution du champ littéraire. Ainsi, les chercheurs s'intéressant aux productions journalistiques des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles ont pu étudier l'apparition et l'évolution de « formes génériques transversales » (Cambron et Lüsebrink 2000b, p. 131) mobilisant des caractéristiques à la fois littéraires et journalistiques, tels que le reportage, le roman-feuilleton, l'éditorial, et, bien entendu, la chronique.

Pour ce qui est de l'étude des mutations contemporaines de ces deux sphères, il importe de noter, à l'instar de Thérénty, qu'à « quelques exceptions près, au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, les écritures journalistiques s'uniformisent en visant un formatage efficace et pragmatique. Seuls le reportage [...] et la chronique permettent encore à certaines grandes plumes d'échapper au mode préformaté du journal » (2007, p. 12). Effectivement, l'apparition des médias de masse participe

à exacerber la primauté du journalisme, du quotidien et de l'actualité dans le régime discursif et à engendrer un cadre de prise de parole restreint pour les écrivains. Pourtant, depuis l'apparition de l'internet dans les années 1990, un changement de paradigme se dessine, changement que nombre de chercheurs en études médiatiques n'ont pas hésité à qualifier de véritable « révolution »<sup>24</sup>. En ce sens, le caractère « préformaté » avancé par Thérenty est à remettre en question puisque se multiplient les espaces de prise de parole hautement subjective, et que des figures de chroniqueurs et de blogueurs acquièrent une certaine notoriété. Le journal, le quotidien, en passant à l'ère numérique, devient un tout autre médium, ce qui modifie conséquemment les modalités de construction de soi de l'écrivain.

S'il est souvent mis de l'avant l'idée que « dans la perception de l'histoire littéraire et culturelle, la partie journalistique d'une œuvre d'écrivain apparaît généralement comme le parent pauvre et la partie d'importance secondaire » (Cambron et Lüsebrink 2000b, p. 128), il faut pourtant voir l'intérêt grandissant de tels corpus dans la construction d'une figure d'écrivain. Thérenty, en retraçant la genèse des « genres journalistiques », soutient que la chronique possède des enjeux importants et est « en apparence un discours de la marge et de la virtuosité littéraire » qui « déconstruit par la marge la machinerie journalistique en même temps qu'elle la valide en lui donnant sa portée polyphonique » (Thérenty 2007, p. 243-244). La chronique, en ce sens, est un espace où la subjectivité de l'auteur peut se déployer dans des styles et des procédés littéraires aussi variés que la fiction, le poème en prose, l'anecdote, la conversation, etc. Cependant toujours reliée aux diktats de l'actualité formatés par le journal quotidien, la chronique est un espace où l'ethos préalable et la signature possèdent une importance particulière, puisque la légitimité de celui ou celle qui prend la parole est ce qui revêt un intérêt aux yeux du public.

Bien que les paramètres de la chronique en tant que genre à la croisée du littéraire et du journalistique seraient à expliciter plus longuement, il est ici question de réfléchir au moyen d'arrimer cette notion à celle de scène d'énonciation telle que définie plus haut. La chronique, en tant que prise de parole que l'on considère instinctivement comme une intervention publique, possède un aspect formel particulier. Elle est un texte court, qui s'insère à travers un réseau discursif axé sur l'information, le divertissement, et donc fait partie de ce que l'on pourrait identifier comme la scène englobante journalistique. Pourtant, son appartenance à une scène générique pose une question épineuse aux notions de Maingueneau. Effectivement, la chronique crée une scène générique difficilement définissable ou classifiable, car elle présente certaines caractéristiques de l'éditorial, du fragment littéraire ou poétique, du récit autobiographique, etc. Nous pourrions donc travailler avec l'hypothèse que le seul point d'arrimage de ces textes est l'instance énonciative, et que dans le cas de Laferrière, la légitimité de cette instance est construite par l'ethos préalable de l'écrivain. Ces questions de la scène englobante et de la scène générique se concrétisent dans un cas de figure bien connu, celui de Dany Laferrière, et nous procéderons à l'analyse de la scénographie mise en place par l'auteur afin de voir comment la conceptualisation de Maingueneau peut mener à une analyse pertinente de la chronique d'écrivain.

---

<sup>24</sup> Voir à ce sujet : P. Dahlgren, « L'espace public et les médias : une nouvelle ère? », *Hermès*, no 13-14, 1994, p. 243-262; A. Char et R. Côté. *La révolution internet*, Montréal, PUQ, 2009; O. Ferrand. « La révolution médiatique de la condition humaine », *Le Débat*, no 170, 2012-2013, p. 160-174.

Dany Laferrière est peut-être de ces « grandes plumes », de ces « exceptions » qui, comme l'a soulevé Thérenty, s'expriment par le biais du quotidien. Faisant partie de la communauté haïtienne montréalaise, Laferrière met constamment en scène son rapport à l'identité, à l'immigration, et ce, dans un style généralement humoristique, voire ironique dans ses premiers romans. Récipiendaire de nombreux prix et récemment admis à l'Académie française, Laferrière est un personnage public très présent dans les médias québécois, surtout à la suite du tremblement de terre en janvier 2010. De 2002 à 2008, dans la foulée de son retour à Montréal après une absence de douze ans, l'auteur a tenu dans le journal quotidien *La Presse* une chronique hebdomadaire. Comme ce corpus imposant comprend 203 textes, nous avons choisi ici de nous servir uniquement de la première intervention de l'écrivain. Celle-ci, publiée le 24 novembre 2002 et intitulée « Rater sa première chronique », constitue le point de départ d'une mise en scène de soi qui est représentative de la posture d'écrivain que Laferrière se construit, en plus de présenter d'intéressants contenus autoréflexifs sur l'exercice de chroniqueur et sur le médium.

## 4. L'écrivain comme chroniqueur « raté » : le cas de Dany Laferrière

### 4.1 *La scène englobante : enjeux du littéraire et du journalistique*

Comme mentionné précédemment, Maingueneau n'établit pas de délimitation claire entre ce qu'il nomme les scènes englobantes. Il donne certains exemples comme les scènes littéraire, religieuse, philosophique, etc. Ici, nous postulons l'existence d'une scène englobante journalistique, à l'intérieur de laquelle évolue la scène générique de la chronique. Pourtant, dans le cas qui nous occupe, l'écrivain, en passant du littéraire au journalistique, opère un brouillage qui construit un ethos discursif particulier. En effet, il est possible, dans le texte choisi en exemple, de faire ressortir différentes marques d'appartenance à la fois à une scène littéraire et à une scène journalistique.

En raison de son ethos préalable d'écrivain prolifique et reconnu tant par la critique que par le public, Laferrière, en prenant la parole dans un quotidien généraliste tel que *La Presse*, effectue un changement de régime discursif qui a priori l'éloigne du champ littéraire. D'emblée, il énonce une contradiction entre son ethos d'écrivain qui ne cherche « qu'à rester au lit à lire et à rêver » (Laferrière 2002)<sup>25</sup> et son nouvel ethos de chroniqueur qui doit « lire vite, penser vite, écrire vite » (D.L.). Sans pour autant mentionner explicitement sa profession d'écrivain, ses nombreuses références à ses expériences de lecture (« Souvent, j'arrête la lecture d'un livre parce qu'il me plaît trop » [D.L.]), à ses amitiés avec d'autres écrivains (« Et mon ami Émile Ollivier, l'écrivain, vient de terminer un long voyage sans retour au pays natal » [D.L.]) et à la relation écrivain/lecteur (« J'ai tendance à croire sur parole un écrivain que j'aime » [D.L.]) font en sorte que l'on associe son ethos de chroniqueur à celui d'écrivain et d'acteur de la scène littéraire. Pourtant, Laferrière insiste sur l'inadéquation de cette profession d'écrivain avec celle de chroniqueur qui doit produire un discours dans des conditions entièrement différentes :

---

<sup>25</sup> À partir de maintenant, nous nous référerons à cet article avec les indications (D.L.) à la suite des citations.

La performance! Me voilà déjà épuisé avant même de commencer. Que pensez-vous de cette pièce de théâtre? De ce livre? De ce musicien qui monte? L'affaire c'est qu'on n'en pense rien. Oui, mais c'est cela votre travail. Il vous faut avoir une opinion tout de suite à propos de ce livre. [...] Au fond, on veut simplement que vous vous mettiez le plus rapidement au travail. L'univers n'a pas les moyens de laisser un type en liberté. (D.L.)

Le passage d'une scène à une autre laisse ici des traces dans le discours de celui qui est habitué d'écrire dans un contexte où les diktats de rapidité et de productivité se font moins sentir, et où conséquemment il est possible de « laisser un type en liberté » (D.L.). Ces remarques qui ouvrent le texte de Laferrière mettent en relief les difficultés que l'écrivain éprouve à passer d'une sphère littéraire à une sphère journalistique, où les exigences sont restrictives et font de l'écrivain un être somme toute inadapté à ce cadre normatif.

Pour creuser davantage cette idée, nous pourrions avancer que le texte de Laferrière présente certaines caractéristiques de ce que Maingueneau nomme une « duplicité énonciative » fortement reliée à ce passage ardu d'une scène englobante littéraire à une scène journalistique. C'est grâce à cet ethos préalable et à la légitimité qui en découle que l'auteur peut se permettre, dans sa première intervention dans *La Presse*, de remettre en cause le dispositif de sa propre prise de parole. De fait, Laferrière produit un discours où « le cadre fait irruption dans le tableau » : « il se creuse une discordance entre l'énoncé et l'acte d'énonciation [...], il y a paradoxe pragmatique, c'est-à-dire une proposition qui est contredite par ce que montre son énonciation. » (Maingueneau 2004, p. 222) L'auteur met en doute l'acte même qu'il est en train de produire en critiquant le rôle du chroniqueur et en l'opposant à celui de l'écrivain, qui jouit d'une plus grande liberté. Ainsi, il détourne l'attention de l'énoncé lui-même sur les conditions de l'énonciation, et donc sur cette scène englobante aux exigences ardues à remplir pour l'écrivain habitué à un certain rythme. Le titre même du texte est l'illustration de cette duplicité énonciative, puisqu'en « ratant sa première chronique », Laferrière nie de façon ironique sa propre entreprise, et attire l'attention du lecteur sur la tension entre régime littéraire et régime journalistique. Bien entendu, il s'agit d'une mise en scène que de chercher à nier la légitimité de son propre propos : Laferrière paradoxalement se prête à l'exercice en écrivant *depuis* sa position d'écrivain, et ce, malgré ses réticences apparentes. Par conséquent, et comme nous le développerons plus loin, le fait de nier sa compétence de chroniqueur a pour effet de renforcer son ethos d'écrivain qui accorde une certaine valeur à la lenteur et à la réflexion. Par exemple, il utilise deux fois le terme de stratégie pour désigner sa position d'écrivain mésadapté au contexte journalistique : « Ma stratégie c'est de rester dans le coin en attendant qu'on m'envoie ailleurs. Brouiller les pistes en abordant toutes sortes de sujets. Me faire petit. Vieille stratégie de survie. » (D.L.) Laferrière met l'accent sur l'aspect construit (ou déconstruit) de sa posture d'écrivain devant se soumettre à un système de normes journalistiques qu'il n'a pas choisies. Pourtant, cet aspect relève du paradoxe puisque la chronique, malgré tout, a lieu, et met en lumière le fait qu'être un mauvais chroniqueur peut signifier avoir de grandes compétences sur une autre scène.

Pour conclure cette partie, il nous faut insister sur le statut pragmatique du texte de la chronique. Il est possible de penser que cette mise en scène de Laferrière contribue à aménager, à l'intérieur de la scène journalistique, un espace propre à une scène englobante que nous qualifierons de « littéraire », et qui serait enchâssée dans la première. En ce sens, il est essentiel de penser les relations que peuvent entretenir ces entités que Maingueneau nomme les scènes englobantes, et

qui sont loin de présenter des limites franches. Bien que celui-ci ait explicitement conscience de cette limite du concept de scène englobante, l'observation de la chronique nous incite à nous questionner sur la possibilité qu'une scène en engendre un autre, et que ces différents niveaux soient inscrits dans une dynamique de renforcement ou de contradiction, d'où la production de textes paradoxaux comme celui de Laferrière. Ici, le chevauchement de deux scènes fait apparaître le côté conflictuel entre la figure de l'écrivain et celle du chroniqueur, qui ont des rapports différents à l'écriture. Plus encore, la relation entre la scène littéraire et journalistique est à réfléchir comme un processus dynamique qui est propre à un contexte sociohistorique et dans lequel s'inscrivent des figures d'auteur. Celui-ci doit s'adapter à la domination de ce que Thérenty nomme fort justement la « matrice médiatique » qui non seulement par le passé a induit une « mutation du système d'écriture » (Thérenty 2007, p. 47), mais qui de nos jours continue sa progression et englobe une partie de ce qui relevait autrefois uniquement de la sphère littéraire. C'est en ce sens que Micheline Cambron note que l'apparition des médias de masse transforme notre perception de la littérature, elle qui doit désormais intégrer la matrice dominante afin d'exister.

#### ***4.2 Aspects formels de la chronique, entre genres littéraires et genres médiatiques***

La notion de scène générique est conceptuellement difficile à séparer de la scène englobante, car la dualité journalisme/littérature s'inscrit de façon tout aussi prégnante à ce niveau et que la « généricité » participe largement du régime de discours. Pourtant, nous nous attacherons ici à évaluer quels sont les divers aspects formels de ce texte et comment il se revendique d'une généricité complexe. Nous avons esquissé plus tôt la variabilité des formes journalistiques et évoqué leur façon particulière de mobiliser certaines caractéristiques traditionnellement associées aux genres littéraires. À ce titre, Maingueneau rappelle que « la catégorie *genre de discours* est définie à partir de critères situationnels; elle désigne en effet des dispositifs de communication sociohistoriquement définis, et qui sont habituellement pensés à l'aide des métaphores du "contrat", du "rituel" ou du "jeu". On parle ainsi de "genre de discours" pour un journal quotidien [...] » (Maingueneau 2004, p. 178-179). Cette affirmation de Maingueneau est discutable, puisque chez d'autres théoriciens, par exemple chez Thérenty ou Cambron et Lüsebrink, le journal n'est pas un genre, mais bien un médium, une matérialité particulière qui comprend différentes formes génériques parfois propres à celui-ci (les « genres médiatiques spécifiques » comme l'éditorial ou le billet d'écrivain) et parfois d'autres formes qui peuvent aussi apparaître sur diverses scènes englobantes, les « genres transversaux », telles que le reportage ou la critique culturelle (Cambron et Lüsebrink 2000b, p. 131). C'est en ce sens que nous retiendrons cette idée de Maingueneau qui représente l'appartenance générique comme un « jeu » propre à chaque mise en scène, et qui rappelle la part créative de l'auteur lorsqu'il se sert des critères génériques afin produire une certaine image de lui-même par le biais du discours. Nous soutiendrons ici que le texte de Laferrière présente un amalgame de diverses formes génériques relevant parfois du journalistique, et parfois du littéraire.

Le premier aspect important à noter est celui de la généricité clairement revendiquée à la fois par le texte et par les différents éléments du paratexte. Le titre, de façon explicite, détermine d'emblée qu'il s'agira d'une chronique, et qui plus est d'une chronique « ratée ». Le commentaire situé en exergue du texte, et que l'on interprète comme un commentaire du comité éditorial du

journal, précise que Laferrière « signe aujourd’hui sa première chronique dans *La Presse* » (D.L.). Le dispositif est ici explicitement déterminé, d’autant plus que l’on précise au lecteur qu’il pourra le retrouver « chaque dimanche dans le cahier Arts et Spectacles » (D.L.), ce qui pose d’emblée la régularité, la fréquence de la parution des textes en renforçant les attentes rattachées au genre de la chronique (la périodicité et la « rubricité » [Thérenty 2007]). De plus, le texte lui-même mentionne à de nombreuses reprises la volonté d’inscrire le texte dans le genre de la chronique, tout en proposant une fois de plus une réflexivité par rapport à cette détermination générique : « Vous voilà perplexe, vous demandant déjà de quoi s’agit-il? Une chronique culturelle! Qu’est-ce qui est culturel? Aussi bien un film qu’un homme en train de déjeuner seul au comptoir d’une gargote. » (D.L.) Le cadre énonciatif propose à la fois une scène générique décrite explicitement, et une négation de correspondance entre la forme et attendue et le texte proposé. Si la généricité est amplement déterminée par le médium et le dispositif qu’il suppose, force est d’admettre que l’auteur ici se permet de jouer et de ruser avec les limites et les normes instaurées par sa propre énonciation.

Si nous nous concentrons sur les aspects formels du texte de Laferrière afin d’identifier quelles sont les « institutions discursives » (Maingueneau 2004, p. 181) mobilisées par le texte, il est possible d’avancer que diverses qualités associées à la fois à des genres médiatiques et à des genres littéraires sont mises en scène. Par exemple, le texte reprend certaines caractéristiques de l’éditorial lorsque l’auteur émet des opinions et des critiques parfois générales, et parfois adressées à une situation particulière. Parce qu’il s’agit d’une forme d’entrée en matière qui doit situer l’auteur aux yeux du public, celui-ci s’adonne également au récit autobiographique en retraçant son parcours : « J’ai quitté Port-au-Prince en 1976 pour Montréal. Montréal en 1990 pour Miami, et Miami en 2002 pour Montréal. La boucle est presque bouclée. » (D.L.) D’autres passages relèvent de l’anecdote et de l’autobiographie, ce qui donne un caractère narratif à ce texte, et par le fait même l’éloigne du régime purement journalistique : « Il y a deux mois, j’ai mis tout ce j’ai pu ramasser dans ma vie dans un gros camion rouge. Un ami devait l’acheminer de Miami à Montréal » (D.L.); « Émile Ollivier fut la première personne que j’ai voulu rencontrer en arrivant au Québec en 1976. Il m’avait préparé un succulent canard à l’orange. » (D.L.) Qui plus est, Laferrière est ironique à l’endroit de la forme de la critique culturelle, et réduit cet aspect à sa plus simple expression : « D’accord, je déteste ce disque. Ou plutôt j’aime ce film. Ça devrait suffire, je crois » (D.L.). Il inscrit donc son discours à la fois dans et hors des caractéristiques génériques de la chronique. En d’autres termes, l’auteur dénigre les aspects journalistiques et accorde beaucoup plus d’espace et d’importance à un contenu proche de son univers romanesque. Il s’abroge ainsi le droit non pas de ne rien dire, mais de ne rien dire de pertinent en regard des attentes associées à la forme générique revendiquée par le cadre énonciatif et par le médium.

Somme toute, il est important de noter ici que le genre de la chronique a toujours été porteur d’une forme ou d’une autre de passages narratifs, et a été considéré par Thérenty comme le genre de l’intimité par excellence au XIX<sup>e</sup> siècle. Pour Micheline Cambron et Hans-Jürgen Lüsebrink, la « forme traditionnelle de textes fictionnels écrits et imprimés a tendance à se marginaliser » dans un contexte contemporain où l’univers de presse inclut progressivement de nouvelles formes du littéraire qui s’immiscent dans les journaux et dans les autres médias. Ainsi, le texte de Laferrière est une illustration éloquent de « ces interrelations [...] vues à travers les modes d’inscription des textes littéraires au sein de la presse écrite [...] comme génératrices d’effets tendant à modifier en profondeur l’horizon des genres littéraires » (Cambron et Lüsebrink 2000b, p. 5).



### 4.3 *La scénographie et la création d'un ethos discursif*

Puisqu'à la fois la scène englobante et la scène générique jouent sur deux tableaux, la dimension de la scénographie est déterminante. C'est d'ailleurs cet aspect qui, dans la démarche de Maingueneau, fait l'objet des analyses les plus approfondies, car « en littérature bien souvent ce n'est pas directement à la scène générique associée à une scène englobante qu'est confronté le lecteur ou l'auditeur, mais bien à une scénographie. » (Maingueneau 2004, p. 192) C'est donc dans cet espace qui est « à la fois condition et produit de l'œuvre » que se développe un cadre, un espace de jeu, permettant un rapport dynamique entre l'énonciateur et le co-énonciateur (*Idem*). Nous précisons notre analyse autour deux aspects fondamentaux de ce cadre énonciatif : la « chronographie » et la « topographie » (*Idem*), c'est-à-dire l'espace et le temps. Dans cette section, il sera d'abord question de ces deux notions qui revêtent une importance particulière, puis nous procéderons à l'analyse de l'ethos discursif qui, dans sa dimension ironique, s'inscrit dans une scénographie où il est possible d'énoncer et de contredire le résultat de cette énonciation tout à la fois.

Tout d'abord, il faut identifier quelles sont les balises qui déterminent la scénographie du texte. Nous avons soulevé l'aspect du paratexte qui établit la généralité de la chronique. Mais plus encore, ces paratextes créent un rapport déterminant au temps et au lieu de parole. Le fait d'utiliser les termes « première chronique » par deux fois (dans le titre et dans l'exergue) est éloquent en ce sens. La scénographie produit un dispositif qui opère dans la continuité et dans la périodicité puisque d'autres chroniques seront publiées à une fréquence hebdomadaire et dans une topographie déterminée, comme l'indique le commentaire éditorial en début d'article : « Dany Laferrière signe aujourd'hui sa première chronique dans *La Presse*. Retrouvez-le chaque dimanche dans le cahier Arts et Spectacles. » (D.L.) Conséquemment, le cadre est plutôt restrictif et la lecture s'amorce en créant des attentes particulières, puisque le texte n'est pas lu en lui-même, mais en tant qu'amorce d'une série de textes à venir. La scénographie instaurée est donc dans un rapport orienté vers le futur, et tend à renforcer l'ironie rattachée au présent de l'énonciation. En mettant en scène un lectorat fictif et en supposant ses attentes et ses questionnements, Laferrière insiste sur cette dimension : « Car si vous commencez une chronique en sortant toute votre batterie, on exigera de vous une turbine la prochaine fois. Ruser aussi avec l'appétit de ce gras lecteur. L'obliger à ne manger que ce que vous lui servez. Le mettre à la diète. Au fait, rater un peu sa première chronique. Et les suivantes aussi si possible. » (D.L.) La scénographie revendiquée est donc celle d'une chronique qui n'en est pas une, une chronique écrite depuis une posture d'écrivain qui refuse les restrictions inhérentes au cadre journalistique. Effectivement, le texte doit obligatoirement s'inscrire à l'intérieur des balises instiguées par le fait d'être situé dans le cahier Arts et Spectacles et correspondre aux attentes élevées du lecteur du journal : « Ah, les milliers de lecteurs qui attendent de vous sur n'importe quel sujet des explications détaillées, une argumentation cohérente. Et une conclusion qui les pousse à hocher la tête en signe d'acquiescement. » (D.L.) Laferrière, en soutenant qu'il a peu de compétence en matière de musique ou de théâtre, désamorce les attentes du lecteur envers le contenu de sa chronique, et met ainsi de l'avant ses qualités d'écrivain et de lecteur.

Bien qu'il y ait une importance accordée dans la scénographie aux textes à venir, il y a également présence d'une chronographie du passé qui contribue à mettre en lumière l'ethos préalable de l'auteur. La mise en scène de soi est fortement construite dans un rapport au temps, et Laferrière insiste sur la dimension biographique pour faire valoir cette relation problématique au passé. En

effet, il est sous-entendu que Laferrière s'attend à ce que son lecteur ait une idée préalable de son identité et de ses activités d'écrivain. Sans même se présenter ou mentionner ses œuvres, l'auteur insiste pourtant sur son retour à Montréal après une absence de douze ans et justifie en quelque sorte ce choix : « Mais vous avez raison d'avoir des doutes à mon sujet. Je viens de passer douze ans à Miami. Là où je vivais à Kendall, si tu voulais lire un livre, il fallait pratiquement l'écrire toi-même. Donc pas trop au fait des dernières modes. » (D.L.) Ce passé hors de la scène littéraire constitue le fondement de l'ethos du faux chroniqueur que nous développerons plus loin. Bien qu'il tente humoristiquement de nier sa compétence de chroniqueur, Laferrière s'appuie pourtant sur une légitimité en tant qu'écrivain, légitimité qu'il a déjà acquise dans la sphère littéraire québécoise, et qui est réactivée dans le présent de la chronique. Par ailleurs, la partie de la scénographie qui se rapporte au passé correspond à la dimension narrative du texte. Par exemple, c'est sur un ton anecdotique qu'il procède au récit de son parcours : « J'ai quitté Port-au-Prince en 1976 pour Montréal. Montréal en 1990 pour Miami, et Miami en 2002 pour Montréal. La boucle est presque bouclée. C'est un retour, après 12 ans d'absence de la vie quotidienne montréalaise. » (D.L.) La scénographie proposée est donc non seulement une entrée en matière dans ce lieu qu'est le journal, mais elle sert également à mettre en place un ethos d'écrivain qui effectue un retour sur une scène qu'il avait quittée.

À la lumière de ces observations, l'ethos discursif créé par l'auteur pourrait être défini comme un ethos de faux chroniqueur ou d'imposteur, ethos qu'il entend assumer de manière ludique et décomplexée. Il est certain que l'aspect du médium, donc la composante journalistique qui conditionne le discours, a quelque chose de dérangentant que l'auteur ironise dans la mise en scène de soi. En suggérant son incompetence de chroniqueur et donc son imposture, Laferrière renforce implicitement son ethos d'écrivain épris de lenteur et de contemplation : « Je n'ai jamais été un grand consommateur culturel. Je relis les mêmes auteurs, j'écoute très peu de musique, le théâtre m'a toujours semblé un art suspect et je vais de moins en moins au cinéma. Alors qu'est-ce que je fais dans cette page? » (D.L.). Bien qu'il n'y ait pas de référence directe à son œuvre ou à sa pratique d'écrivain, Laferrière décrit pourtant avec insistance son activité de lecteur et son rapport au livre. La scénographie se caractérise aussi par un ton professoral qui par moments rapproche le texte d'un commentaire sur l'acte de lecture : « À quoi bon posséder des livres qu'on ne lira jamais? Je ne crois pas que tous les livres soient faits pour être lus. Souvent la présence de l'auteur dans la bibliothèque suffit bien » (D.L.); « Les deux plus vieux mythes de la littérature sont bien sûr le voyage et le retour. *L'Illiade* et *L'Odyssee*. » (D.L.) Effectivement, en créant un ethos de faux chroniqueur, Laferrière affirme sa compétence particulière de lecteur et valorise le rapport qu'il entretient avec la littérature. Cet ethos de lecteur entre en contradiction avec celui du chroniqueur que le cadre énonciatif tente de lui imposer, d'où le paradoxe apparent entre le statut de l'écrivain et celui de journaliste.

Au final, nous pourrions avancer qu'en écrivant une chronique « ratée », Laferrière montre le côté singulier et humoristique de son écriture, et met à l'avant-plan des caractéristiques valorisées pour un écrivain. En critiquant la nécessité de produire un commentaire culturel pertinent aux yeux du lecteur, il se pose dans une forme de décalage, voire de paresse qui le pousserait à « rester au lit » plutôt que de devoir se soumettre à l'écriture du texte. Mais puisque la chronique advient malgré les réticences apparentes, force est d'admettre que le texte a lieu dans une scénographie paradoxale, faite d'anecdotes, de récits au passé, de projections dans les futures chroniques et de création malgré tout d'un ethos d'écrivain qui s'accorde le droit d'écrire ce qu'il lui plaît en critiquant le cadre même de l'énonciation. Ainsi, l'écrivain, dans son besoin de

lenteur et de réflexion, se pose comme décalé par rapport au monde des médias. Ceci illustre le fait que « la littérature reste, quant à elle, notamment à travers ses grands textes et ses grands auteurs, un média de la décélération : un média désespérément prémoderne par son manque d'économie à l'égard de la valeur-temps de l'époque moderne, temps qui est consommé avec gourmandise, avec voracité même » (Cambron et Lüsebrink 2000b, p. 145).

## 5. Conclusion

La mobilisation de la notion de scène dans l'étude des chroniques d'écrivain permet dans un premier temps de penser la littérature comme pouvant participer d'un espace plus large, par exemple celui du journalisme. Ce croisement rend possible la mixité des diverses formes d'écritures, et l'on peut postuler la présence de « genres transversaux » qui brouillent les limites et les modalités d'appartenance d'un texte à un genre ou à une scène englobante. La chronique d'écrivain, de par l'importance que prend la signature et la figure d'auteur, peut se concevoir comme un système de renvois directs ou indirects à différentes formes génériques traditionnellement rattachées soit au journalisme, soit à la littérature. C'est grâce à cette généricité ouverte qu'une véritable scène peut être déployée, qu'un espace de jeu est ouvert. La notion de scène est également utile pour réfléchir la construction d'une figure d'auteur comme d'un geste créatif qui permet la mise en scène de différents éthè pouvant à la fois se contredire et se renforcer. Dans le cas de figure dont il a été question ici, nous avons pu voir que le fait d'être un mauvais chroniqueur peut signifier être un bon écrivain : la paresse devient sagesse et la qualité du regard prime sur la logique quantitative et informative du journalisme. Ce faisant, Dany Laferrière profite d'une tribune large et décroisée pour affirmer son statut d'écrivain et de penseur sans même faire la promotion directe de son œuvre. Mais outre cet aspect, la chronique est une forme de texte qui avant tout permet de mettre de l'avant une personnalité, et l'intérêt du texte est intrinsèquement lié à la singularité de son auteur :

Si le fil directeur de la chronique menace sans cesse de se rompre ou de se dédoubler, si le lecteur ne sait jamais s'il se trouve dans le propos principal ou dans un excursus, un élément confère toutefois au texte son unité : la *voix du chroniqueur*. Celui-ci ne se présente pas comme un maître à penser mais comme un observateur de mœurs ou comme un redresseur de pensées déformées. Qu'on ne s'y trompe pas : la chronique n'est pas pour autant une forme monologique : s'y met en place un véritable dialogue avec le lecteur, de l'ordre de la conversation « à bâtons rompus ». (Curatolo et Shaffner, 2010, p. 8.)

Grâce au pacte de lecture implicitement établi par la chronique, le lecteur a cette impression que c'est l'auteur lui-même (la *personne réelle*) qui s'adresse à lui, ce qui crée une proximité et un effet de sincérité plus grand que lorsqu'il s'agit du personnage autofictif que Laferrière met en scène dans ses romans. La figure de l'écrivain gagne donc en complexité et en profondeur, tout en s'offrant un laboratoire d'expérimentations formelles et thématiques qui pourront éventuellement nourrir l'œuvre littéraire et participer à la création d'une posture d'auteur significative et influente en société.

## Bibliographie

- ALLEGRE, Christian. (2000). « Textes, corpus littéraires et nouveaux médias électroniques : quelques notes pour une histoire élargie de la littérature », *Études françaises*, vol. XXXVI, no 2, p. 59-85.
- AMOSSY, Ruth et Jean-Michel ADAM (dir.). (1999). *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestle, coll. « Sciences des discours ».
- AMOSSY, Ruth et Dominique MAINGUENEAU. (2009). « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Díaz, auteur de *L'Écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et analyse du discours*, no 3, [En ligne] <http://aad.revues.org/678> (page consultée le 20 septembre 2013).
- AMOSSY, Ruth. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France.
- ARON, Paul (dir.). (2010). « Les écrivains-journalistes », *Textyles*, no 39.
- ARON, Paul et Vanessa GEMIS (dir.). (2012). *Le littéraire en régime journalistique*, *CONTEXTES*, no 11, [En ligne], <http://contextes.revues.org/5296> (page consultée le 15 septembre 2013).
- BASTIEN, Sophie. (2009). « La métaphore théâtrale pour penser la vie », dans *Que peut la métaphore? Histoire, savoir et poétique*, DAVID, Sylvain, PRZYCHODEN, Janusz et François-Emmanuel BOUCHER (dir.), Paris, l'Harmattan, coll. « Épistémologie et Philosophie des sciences », p. 97-111.
- BOUCHARENC, Myriam, MARTENS, David et Laurence VAN NUIJS (dir.). (2011) « Croisées de la fiction. Journalisme et littérature », *Interférences littéraires*, no 7, novembre 2011, [En ligne] <http://www.interferenceslitteraires.be/nr7> (page consultée le 30 octobre 2013).
- BROWN, Anne. (2003). « Le parcours identitaire de Dany Laferrière ou "Mon coeur est à Port-au-Prince, mon esprit à Montréal et mon corps à Miami" », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. XXVIII, no 2, p. 39-58.
- CAMBRON, Micheline et Hans-Jürgen LÜSEBRINK. (2000a). « Présentation », *Études françaises. Presse et littérature : la circulation des discours dans l'espace public*, vol. XXXVI, no 3, p. 5-7.
- CAMBRON, Micheline et Hans-Jürgen LÜSEBRINK. (2000b) « Presse, littérature et espace public; de la lecture et du politique », *Études françaises. Presse et littérature : la circulation des discours dans l'espace public*, vol. XXXVI, no 3, p. 127-145.
- CHAR, Antoine et Roch CÔTÉ. (2009). *La révolution internet*, Montréal, PUQ.
- CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAINGUENEAU. (2002). *Dictionnaire de l'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- CHAUVIN-VILENO, Andrée. (2002). « Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix », *Semen*, no 14, [En ligne] <http://semen.revues.org/2509> (page consultée le 14 octobre 2013).
- CURATOLO, Bruno et Jean SHAFFNER (2010). *La chronique journalistique des écrivains*, Dijon, Presses universitaires de Dijon.
- DALHGREN, Peter. (1994). « L'espace public et les médias : une nouvelle ère? », *Hermès*, no 13-14, p. 243-262.
- DALHGREN, Peter et Marc RELIEU. (2000). « L'espace public et l'internet. Structure, espace et communication », *Réseaux*, vol. XVIII, no 100, p. 157-186.
- DE SOUZA, Pascale. (1999). « Comment écrire un roman sans se fatiguer. Stratégies perlocutoires d'un bestseller chez Dany Laferrière », *Québec Studies*, vol. XXVII, p. 62-69.
- DIAZ, José-Luis. (2007). *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- DURAND, Pascal. (2012). « Presse ou médias, littérature ou culture médiatique? Question de concepts », *CONTEXTES*, no 11, [En ligne] <http://contextes.revues/5392> (page consultée le 27 octobre 2013).

- DURAND, Pascal. (1995). « Temps et don. Le Présent des médias », *Recherches en communication*, no 3, p. 21-48.
- FERRAND, Olivier. (2012-2013). « La révolution médiatique de la condition humaine », *Le Débat*, no 170, p. 160-174.
- GRIMARD-DUBUC, Josée. (2006a). « Pour une sociocritique de l'écrivain fictif. Intérêt de l'œuvre de Dany Laferrière », dans Mélanie CARRIER et Maude POISSANT (dir.), *Carrefour de lectures littéraires. États de la jeune recherche littéraire*, Québec, Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, coll. « Interlignes », p. 31-45.
- GRIMARD-DUBUC, Josée. (2006b). *Le romancier autofictif : analyse de la représentation du personnage de l'écrivain dans trois romans de Dany Laferrière*, mémoire de maîtrise, Québec, Département des littératures, Université Laval.
- KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et Alain VAILLANT. (2011). *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIXe siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, coll. « Opus Magnum ».
- KEMEID, Olivier, LEFEBVRE, Pierre et Robert RICHARD (dir.). (2011). *Anthologie Liberté, 1959-2009; L'écrivain dans la cité : 50 ans d'essais*, Montréal, le Quartanier.
- LAFFERRIÈRE, Dany. (2013). *Journal d'un écrivain en pyjama*, Montréal, Mémoire d'encrier, Paris, Grasset.
- LAFFERRIÈRE, Dany. (2010). *J'écris comme je vis*, Montréal, Boréal.
- LAFFERRIÈRE, Dany. (2009). *L'énigme du retour*, Montréal, Boréal.
- LAFFERRIÈRE, Dany. (2008). *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Boréal.
- LAFFERRIÈRE, Dany. (2003). « Écrire après Blanchot », *Magazine littéraire*, no 424, p. 55-56.
- LAFFERRIÈRE, Dany. (2002). « Rater sa première chronique », *La Presse*, 24 novembre, [En ligne] [http://www.lapresse.ca/archives\\_payantes/](http://www.lapresse.ca/archives_payantes/) (page consultée le 26 septembre 2013).
- LAFFERRIÈRE, Dany. (1993). « Autoportrait. Laferrière mis à nu... », *Qui Hebdo*, 19 novembre, p. 38-41.
- LAFFERRIÈRE, Dany. (1985). *Comment faire l'amour à un nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB Éditeur.
- LAMONTAGNE, André. (2004). « Intertextualité et altérité : Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer de Dany Laferrière », dans André LAMONTAGNE (dir.), *Le roman québécois contemporain : les voix sous les mots*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2004, p. 155-179.
- L'HÉRAULT, Pierre. (1998). « Le je incertain : fragmentations et dédoublements », *Voix et Images*, vol. XXIII, no 3, p. 501-514.
- MAINGUENEAU, Dominique. (2009). « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et analyse du discours*, no 3, [En ligne] <http://aad.revues.org/660> (page consultée le 15 septembre 2013).
- MAINGUENEAU, Dominique. (2004). *Le Discours littéraire. Paratopie d'une scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin Éditeur.
- MAINGUENEAU, Dominique. (2002). « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, no 113, p. 55-68.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1997 [1991]). *L'analyse du discours*, Paris, Hachette.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.
- MEIZOZ, Jérôme. (2011). *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève/Paris, Slatkine, coll. « Érudition ».
- MEIZOZ, Jérôme. (2009). « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, no 3, <http://aad.revues.org/667>, page consultée le 8 octobre 2013.

- MEIZOZ, Jérôme. (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève/Paris, Slatkine, coll. « Érudition ».
- PINSON, Guillaume. (2012). « L'imaginaire médiatique. Réflexions sur les représentations du journalisme au XIX<sup>e</sup> siècle », *COntEXTES*, no 11, [En ligne] <http://contextes.revues.org/5306> (page consultée le 15 septembre 2013).
- PINSON, Guillaume et Maxime PRÉVOST (dir.). (2009). « Penser la littérature par la presse », *Études littéraires*, vol. XL, no 3.
- PINSON, Guillaume et Marie-Ève THÉRENTY (dir.). (2008). « Microrécits médiatiques. Les formes brèves du journal, entre médiations et fictions », *Études françaises*, vol. XLIV, no 3.
- PINSON, Guillaume (dir.). *Médias 19. La lettre et la presse : poétique de l'intime et culture médiatique*, [En ligne] <http://www.medias19.org/index.php?id=424> (page consultée le 15 novembre 2013).
- RUNGOO, Usha. (2010). "*Je est d'autres*" : intermédialité et altérité chez Dany Laferrière et Sergio Kokis, mémoire de maîtrise, Kingston, Département d'Études françaises, Université Queen's.
- SAINT-AMAND, Denis et David VRYDAGHS. (2011). « La posture; genèse, usages et limites d'un concept », *COntEXTES*, no 8, [En ligne] <http://contextes.revues.org/4712> (page consultée le 2 octobre 2013).
- STIÉNON, Valérie. (2011). « Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture », *COntEXTES*, no 8, [En ligne] <http://contextes.revues.org/4721> (page consultée le 27 octobre 2013).
- THÉRENTY, Marie-Ève. (2007). *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- THÉRENTY, Marie-Ève et Alain VAILLANT (dir.). (2004). *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIXe siècle*, Paris, Éditions du nouveau monde.
- THÉRENTY, Marie-Ève et Alain VAILLANT. (2001). *1836, l'an I de l'ère numérique*, Paris, Nouveau monde éditions.